MÉTHODE D'ORGUE

D'HARMONIE

ET D'ACCOMPAGNEMENT

COMPRENANT TOUTES LES CONNAISSANCES NÉCESSAIRES POUR DEVENIR UN HABILE ORGANISTE

ET DIVISÉE EN CINQ PARTIES

PREMIÈRE PARTIE.

ÉTUDE DE L'ORGUE A TUYAUX ET DE L'HARMONIUM. — NOTIONS HISTORIQUES.
DESCRIPTION DE CES INSTRUMENTS.

DEUXIÈME PARTIE.

ÉTUDES DE MÉCANISME.

TROISIÈME PARTIE.

HARMONIE. — CONTREPOINT. — FUGUE. — MODÈLES TIRÉS DES ŒUVRES DES ANCIENS MAÎTRES :
ALBRECHTSBERGER, BACH, EBERLIN, SEEGR, STECHER, TELEMANN, ETC.

QUATRIÈME PARTIE.

ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT. — PRINCIPES DE LA TRANSPOSITION.
TRANSPOSITION APPLIQUÉE AU PLAIN-CHANT.

CINQUIÈME PARTIE.

MORCEAUX D'ORGUE PAR RINCK, BENOIST, MONCOUTEAU, LEMMENS ET GUILMANT

PAR

FÉLIX CLÉMENT

MAÎTRE DE CHAPELLE HONORAIRE DE LA SORBONNE ET DU COLLÉGE STANISLAS, TITULAIRE DU LYCÉE LOUIS-LE-GRAND
COMMANDEUR DE L'ORDRE PONTIFICAL DE SAINT-GRÉGOIRE-LE-GRAND.

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1873

SOMMAIRE.

QUATRIÈME PARTIE.

ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT, PRINCIPES DE LA TRANSPOSITION, TRANSPOSITION APPLIQUÉE AU PLAIN-CHANT.

CINQUIÈME PARTIE.

MORCEAUX D'ORGUE PAR RINK, BENOIST, MONCOUTEAU, LEMMENS ET GUILMANT.

FIN DU SOMMAIRE.

INTRODUCTION.

Toute personne versée dans la connaissance de l'art musical sait que, pour toucher l'orgue convenablement, soit l'harmonium des salons, soit l'orgue des chapelles ou le grand orgue, il est indispensable de savoir enchaîner des accords, improviser au moins quelques préludes, faire un accompagnement à un chant donné; que, même pour exécuter la musique écrite, si on n'a que le doigté et le mécanisme du piano, si on ne sait pas donner aux notes leur durée proportionnelle, on ne peut exprimer la pensée des maîtres, on ne tire aucun bon parti de l'instrument. Cela est évident. Pourquoi donc rencontre-t-on si peu d'organistes véritables parmi les nombreuses personnes qui aiment et cultivent l'orgue? Pourquoi, dès qu'on franchit l'enceinte de la capitale et qu'on excepte le personnel des organistes des cathédrales, ne trouve-t-on plus que des pianistes, soit artistes de profession, soit amateurs, sous les doigts desquels l'orgue ne produit qu'une cacophonie désagréable, et qui sont absolument incapables de composer un morceau régulier, d'accompagner d'une harmonie tolérable les chants religieux, même les plus connus?

La réponse est celle-ci : c'est qu'en France, on ne se donne généralement pas la peine d'apprendre les éléments de l'harmonie, de la composition et de l'accompagnement, tandis que depuis *deux siècles au moins*, cet enseignement élémentaire est répandu dans presque tous les villages de l'Allemagne. Il reste, par la nature des choses, à l'état rudimentaire dans les écoles allemandes, mais il suffit pour produire des résultats relativement satisfaisants. Pendant les seizième et dix-septième siècles et le commencement du dix-huitième, cet enseignement pratique de l'harmonie appliquée à l'orgue existait aussi dans toutes les villes de l'Italie. Les pièces d'orgue innombrables datées de Naples, Rome, Florence, Bologne, Venise, Ferrare, Mantoue, Sienne, en rendent témoignage.

Il est constant que depuis le commencement de ce siècle nous avons une école de musique dramatique française. Elle est restée plus ou moins digne de sa mission; ce n'est pas là une question que je veuille aborder ici. Je l'ai traitée avec assez de développements dans mon *Dictionnaire lyrique*. Je ferai remarquer seulement que, sous le rapport de la musique sacrée, malgré de louables efforts tentés en province, des résultats qui auraient dû être excellents ont été entravés par un enseignement défectueux, mal dirigé, incomplet. Il est honteux pour notre pays d'avoir à constater que tandis que dans les théâtres on trouve un orchestre passable, capable d'exécuter les partitions des

grands compositeurs, tandis que dans la sphère la plus abaissée de l'art les orchestres des bals publics exécutent une musique de danse acceptable, même par une oreille exercée, on n'entende dans les chapelles des couvents, dans les églises des campagnes et des villes, sous les doigts délicats des personnes les mieux élevées, habituées à exécuter des concertos de piano, des sonates de Mozart, d'Haydn et de Beethoven, ou les accompagnements brillants des airs d'opéras, on n'entende, dis-je, que les plus détestables accords, des sons discordants et rebutants pour l'oreille. Il est honteux qu'après dix années de leçons de piano un élève ne puisse trouver la basse d'un *kyrie* ou d'un *tantum ergo*, accompagner correctement un chant populaire, remplacer l'accompagnement absent d'une mélodie quelconque.

Ne serait-ce pas rendre un grand service à l'art en général et à une foule de personnes que de faire cesser un tel état de choses? J'ai la confiance qu'il cessera, dès qu'on introduira dans l'enseignement musical l'étude de l'orgue, le seul instrument qui exige absolument la connaissance des éléments de composition, c'est-à-dire l'harmonie et les matières qui s'y rapportent.

Après ces généralités, mettons-nous sur le terrain spécial et traitons des conditions d'une bonne *méthode d'orgue*.

Il y a des volumes qui portent ce nom, et ce qu'ils renferment ne répond pas à leur titre. En effet, ils ne se composent que de morceaux d'orgue plus ou moins agréables, et, après les avoir joués, on n'est pas plus capable d'en composer un soi-même; en un mot, on n'a pas appris l'art de l'organiste.

Il y a de bons traités d'harmonie, de contrepoint, de fugue. Mais ils sont souvent trop développés et réclament de longues études que les artistes de profession abordent seuls, lorsqu'ils les abordent. D'autres sont élémentaires, mais ils ne se rapportent pas spécialement à l'orgue et au genre de composition auquel peuvent se livrer des organistes. D'ailleurs, puisqu'ils sont séparés de la méthode d'orgue, on n'a pas souvent l'aptitude nécessaire pour les compléter les uns par les autres.

L'orgue ne comporte pas le même genre de musique que le piano. Dans la musique d'orgue, toutes les parties doivent chanter, et la basse surtout doit toujours être intéressante. Comment arriver à ce résultat, sinon par l'étude au moins élémentaire du contrepoint et de la fugue? Il faut donc que des connaissances de contrepoint et de fugue soient annexées à la méthode d'orgue. Pour pratiquer le contrepoint et pour trouver ces réponses, ces imitations qu'un assez court exercice de la fugue suffit pour faire goûter et appliquer au jeu de l'orgue, il faut bien apprendre la transposition. Donc un chapitre sur les règles de la transposition doit faire partie d'une bonne méthode d'orgue.

Toute personne qui a un harmonium dans son salon est naturellement portée à se faire entendre dans une chapelle ou dans l'église du village pendant la saison de la villégiature. Tantôt pour satisfaire à un goût personnel, tantôt pour obliger le curé un jour de fête, ou pour accompagner des chants religieux, une messe en musique, un motet. Mais il y a des parties de l'office qui sont en plain-chant, il faut les accompagner, et c'est là le côté le plus épineux. Inutile de parler ici des exigences harmoniques de cette langue spéciale, universelle, permanente du plain-chant. Il faut le transposer

toujours, l'accompagner tantôt à la base, tantôt au médium, tantôt à la partie supérieure. Il y a là des procédés à étudier et qui sont exposés, je crois, pour la première fois dans cette méthode. Plus de trente années de pratique m'ont éclairé sur la manière de résoudre ces questions.

Les observations qui précèdent concernent les amateurs : à plus forte raison l'enseignement dont j'expose les raisons et que je vais donner, sera-t-il propre à combler les lacunes que j'ai signalées dans mes réflexions générales, au sujet des jeunes organistes de la province. Il y a donc nécessité de joindre à la méthode d'orgue, un traité d'accompagnement du plain-chant, les règles de la transposition, surtout de la transposition à la même dominante.

La partie matérielle et mécanique de l'exécution de la musique d'orgue demandait à être traitée à nouveau. On a trop compté jusqu'à présent sur la préparation à l'étude de l'orgue par les études de piano. A quoi peuvent servir quelques exercices sur des tenues insignifiantes et quelques rares exemples de la substitution des doigts ? Il y a dans l'orgue des phrases entières en accords qui exigent une substitution continuelle des doigts. Il était bon aussi d'enseigner à se servir des pédales pour ne pas laisser muettes, comme je l'ai constaté souvent dans les églises de la province, ces basses majestueuses qui forment une des plus belles ressources de l'instrument. On a favorisé cette étude depuis quelques années en adaptant des pédaliers à un certain nombre de pianos.

Lorsqu'un élève aura exécuté tous les exemples qui se trouvent dans les différents traités dont se compose la méthode d'orgue, il sera en mesure de jouer les morceaux écrits et dont il existe de nombreux recueils. Je me suis borné à donner quelques fugues de grands maîtres et plusieurs morceaux dans le style libre.

En résumé, la méthode d'orgue est une œuvre d'expérience et de conscience. Je crois pouvoir espérer qu'elle sera accueillie favorablement par les personnes d'un esprit sérieux, qui ne se contentent pas des vaines apparences et de notions superficielles, mais qui désirent acquérir et posséder des connaissances solides.

Le goût des formes de la musique sacrée avait fait de moi un organiste lorsque j'étais encore sur les bancs du collége. Je n'ai pas cessé depuis d'en remplir les fonctions, soit dans les paroisses, soit dans les chapelles des maisons d'éducation, soit comme expert et inspecteur des orgues des cathédrales au ministère des Cultes. J'ai eu la satisfaction de former un certain nombre d'organistes, lesquels, dans le monde et dans les ordres monastiques, ont apporté et propagent les doctrines que je leur ai fait connaître en m'y soumettant moi-même dans mes travaux. Le *Livre d'orgue* que j'ai publié récemment pour l'accompagnement du *Paroissien romain* est destiné aux personnes qui n'ont pas le loisir ou la volonté d'apprendre. Le moment était venu de fixer mon enseignement oral dans une méthode complète et de l'offrir au public. C'est une consolation pour moi, en ces temps de désordre, d'agitation et de confusion, de me rattacher encore sous cette forme à un ordre d'idées permanent, à l'abri des caprices de la mode, et qui participe à la perpétuité des croyances dont la musique religieuse est l'expression.

Chaumes-en-Brie, mai 1871. F. C.

PREMIÈRE PARTIE

ÉTUDE DE L'ORGUE A TUYAUX

ET DE L'HARMONIUM

MÉTHODE D'ORGUE

D'HARMONIE

ET D'ACCOMPAGNEMENT.

PREMIÈRE PARTIE.

ÉTUDE DE L'ORGUE A TUYAUX

ET DE L'HARMONIUM.

NOTIONS HISTORIQUES. — DESCRIPTION DE CES INSTRUMENTS.

L'étude de la nature nous révèle des harmonies inconnues et comme une reproduction dans chaque être, chaque espèce, chaque genre, chaque ensemble d'idées ou de faits, des lois primordiales qui ont présidé à leur sortie du chaos. Si, nous plaçant au point de vue du naturaliste, nous suivons l'échelle des êtres ou objets terrestres depuis l'homme jusqu'au caillou, nous voyons s'amoindrir et disparaître successivement un certain nombre de facultés et de propriétés dans chacun d'eux. C'est ainsi que, passant de l'homme doué d'une âme, substance immatérielle et miroir de la divinité, au règne animal proprement dit, nous ne trouvons plus dans ce dernier que quelques faibles traces de mémoire et de réflexion et encore dans les espèces les plus perfectionnées. Nous arrivons ensuite au règne végétal, qui ne nous offre plus qu'une vie passive, privée de locomotion et d'instinct. Enfin, si nous descendons encore plus bas, le sol que nous foulons, le sable, la pierre, le métal dont nous nous servons, les minéraux, en un mot, nous présentent le spectacle de l'inertie et de l'insensibilité la plus complète.

Ne retrouvons-nous pas cette classification dans les instruments que l'homme a inventés et construits dans le but d'exprimer les pensées les plus mystérieuses et les plus intraduisibles? Je veux parler des instruments de musique. Ce qui est réel et non pas seulement ingénieux dans l'analyse des rapports de l'homme avec le cheval, du cheval avec le mollusque, du mollusque avec le peuplier, le roseau, le lierre; des arbres et des plantes avec le silex, le marbre et le cuivre, sera aussi réel et non moins ingénieux dans la comparaison de la voix humaine avec les instruments de musique. En effet les instruments à cordes, tels que le violon, le violoncelle, la harpe, etc., dans lesquels l'élément

animal joue le principal rôle, puisque le son est produit par des cordes à boyau qui ont eu vie, expriment avec plus de sympathie que les autres la pensée humaine, et agissent plus vivement et d'une manière plus sensible sur notre organisme. Les instruments, qui, comme le hautbois, les bassons, les flûtes, empruntent au règne végétal leurs éléments constitutifs, rendent un son d'une grande douceur qui reproduit assez bien la voix humaine, mais dont l'action sur nos sens est moins directe et moins puissante que celle qui résulte des instruments à cordes. Les effets qu'ils produisent sont à leur tour plus efficaces, plus variés, plus accessibles à l'intelligence que ceux que l'on obtient à l'aide des instruments dont la facture appartient au règne minéral, comme les cors d'harmonie, les cornets à pistons, les trombones, etc., les instruments en verre ou à cordes métalliques, comme l'harmonica, le piano, etc. Il faut plus d'effort pour faire parler ces instruments; les sons qu'on en tire sont d'autant moins sympathiques qu'ils s'éloignent davantage de la voix humaine, et ils ne peuvent même que difficilement l'accompagner. Le tambour, les timbales, les cymbales et les cloches semblent devoir être exceptés de cette classification; d'ailleurs ils n'agissent pas sur nous d'une manière musicale, mais acoustique.

D'où provient l'action si différente sur nous du son du violon et de celui de l'orgue? Pourquoi le premier excite-t-il les mouvements des passions, tandis que l'autre les calme et les apaise? C'est que la nature du son, les émissions, les procédés de ses vibrations sont différents. Dans le violon, l'artiste fait le son directement. Son doigt n'est pas tellement immobile sur la corde qu'il ne lui communique quelques-uns des battements de son cœur, quelque chose du jeu de ses nerfs; l'archet qu'il promène sur les cordes imprime aux sons les plus purs des ondulations multipliées qui leur donnent des nuances expressives et pénétrantes. Il n'est pas jusqu'à la place qu'occupe cet instrument sur le sein de l'homme qui ne contribue à lui faire produire un effet puissant et des sensations physiques chez les auditeurs émus, captivés et charmés. La mobilité et l'inégalité intelligente du son peuvent donc être considérées comme les causes de ces impressions humaines, sensuelles, et nullement religieuses. Dans l'orgue, au contraire, le tuyau sonore est immobile; l'ouverture qui donne passage au son ne se dilate ni ne se rétrécit pendant son émission; l'air qui y est introduit arrive d'un lieu assez éloigné pour qu'il n'y ait aucune secousse, aucun mouvement vibratoire inégal. Le son se répand avec suavité; qu'il soit doux comme celui des jeux de fond, des flûtes, des bourdons, ou fort comme celui de la bombarde, de la trompette et du cornet, il a un caractère d'impassibilité qui contribue à mettre l'âme dans un état de recueillement et de méditation. L'orgue est une imitation idéalisée d'un chœur de voix humaines. La cause de ses puissants effets est dans sa structure même qui a beaucoup d'analogie avec celle de l'organe vocal; ainsi que l'homme, l'orgue a une bouche, un larynx, des poumons.

L'égalité et la durée des sons forment les premiers éléments de la musique religieuse. Aussi je considère comme une aberration déplorable la manie qu'ont certains facteurs d'orgues modernes de faire tous leurs efforts pour donner à ces instruments ce qu'ils appellent les qualités de l'orchestre. Ils croient avoir fait merveille lorsque, au moyen de certains artifices, ils ont dénaturé le timbre des jeux, modifié l'action du vent, et donné le change à l'oreille sur la nature des instruments. L'orgue résume en lui-même l'orchestre dans ses qualités les plus élevées, dans une acception idéale; il perdrait sa supériorité et les prérogatives de sa destination, s'il était rabaissé à imiter les instruments eux-mêmes.

Suivant une tradition généralement adoptée, l'invention de l'orgue ne daterait que du huitième siècle, et le premier instrument de ce genre aurait été envoyé, en 757, à Pépin le Bref, par Constantin

Copronyme, et placé dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne. Mais l'orgu existait bien longtemps avant de porter le nom d'*organum*, mot qui fut d'abord employé pour exprimer la science que nous nommons maintenant *harmonie*, et par extension pour désigner un instrument quelconque. On a pensé que la cornemuse, appelée *tibia utricularis*, avait pu donner l'idée de l'orgue. D'autres trouvent plutôt le germe de cette idée dans la flûte de Pan ou Syrinx : il ne s'agissait, en effet, que de recueillir l'air dans un récipient, et de l'y conserver avant son introduction dans les tubes; du jour où il fut reconnu qu'on pouvait remplacer le souffle humain par l'air artificiel d'un soufflet, l'orgue fut constitué, et l'on n'eut plus qu'à chercher les moyens d'obtenir des tuyaux produisant des sons différents, non plus seulement au point de vue de l'intonation, mais aussi quant au timbre.

L'origine de l'orgue remonte donc aux temps les plus reculés. Jubal a pu en être l'inventeur, puisqu'il est dit de lui dans la Bible qu'il fut l'inventeur des cythares et des orgues. Le mot chaldéen *abuba*, que saint Jérôme a traduit par *organum*, correspond à *ambubajarum collegia*, dont s'est servi Horace pour désigner les joueuses d'orgues de Syrie.

Dans mon *Histoire générale de la Musique religieuse*, j'ai donné plusieurs textes qui démontrent avec évidence l'antiquité de cet instrument, entre autres un passage de la 12e pythique de Pindare (quatrième siècle avant Jésus-Christ), où il est dit que Pallas inventa un instrument formé de flûtes produisant tous les sons, qu'une divinité en enseigna l'usage aux mortels sous le nom de *nome aux nombreuses têtes*; car il était propre à être employé dans les arènes populaires; que les sons s'échappaient de minces feuilles d'airain et de roseaux. Nonnus (Dionys. XXIII) attribue également à Minerve l'invention d'un instrument composé de plusieurs flûtes assemblées avec ordre. La scoliaste de Pindare dit qu'un accident survenu pendant que Midas d'Agrigente jouait de cet instrument l'obligea à le renverser, et à jouer avec les seuls tuyaux, à la manière de la syrinx; ce qui nous montre que la flûte de Pan avait été placée sur une espèce de coffre où s'adaptait un soufflet. Sous le règne de Ptolémée Évergète, l'orgue, jusque-là appelé flûte, prit le nom d'*hydraule*, parce qu'on produisait les sons au moyen de l'eau, invention attribuée à Ctésibius, mathématicien d'Alexandrie.

L'usage des orgues hydrauliques se répandit dans tout l'Occident et jusqu'en Angleterre. On pourra se rendre compte de leur construction en consultant les documents que j'ai publiés dans l'ouvrage cité plus haut, et qui sont empruntés à Héron, Vitruve, Athénée, Suétone, saint Jean Chrysostome, Pétrone, Tertullien, Claudien, Julius Pollux, Malmesbury, Porphyre Optatien, Martianus Capella, Éginard, Sidoine Apollinaire.

L'orgue pneumatique, destiné à détrôner l'orgue hydraulique, avait acquis déjà au quatrième siècle de notre ère une certaine importance. On lit dans une épigramme de l'empereur Julien : « Je vois ici une tout autre espèce de tuyaux; ils ont pris racine dans un sol de bronze; leurs sons bruyants ne sont pas produits par notre souffle; mais le vent s'élançant d'un antre formé de peaux de taureau, pénètre dans tous les conduits, tandis qu'un artiste promène ses doigts sur les touches qui y correspondent, et produit aussitôt des sons mélodieux. » Une lettre attribuée à saint Jérôme contient la description d'un orgue existant à Jérusalem et dont le son était tellement puissant qu'on l'entendait à mille pas de la ville, jusqu'à la montagne des Oliviers. On reconnaît deux instruments de ce genre parmi les sculptures de l'obélisque érigé à Constantinople sous Théodose le Grand. Théodoret, Cassiodore, saint Augustin, Isidore, ont reconnu l'orgue pneumatique dans des pays différents. Fortunat, évêque de Poitiers, dans une lettre adressée vers la fin du sixième siècle au clergé de Paris, met cet instrument au nombre de ceux dont on se servait pour accompagner les voix; mais son emploi dans les

cérémonies du culte ne fut consacré qu'en 660, par un décret du pape Vitalien. L'orgue envoyé à Pépin le Bref était très-petit et portatif, comme celui qui fut construit par un Arabe nommé Giafar, et qui fut donné à Charlemagne par le calife de Bagdad. Un prêtre vénitien, nommé Georges, construisit l'orgue qu'on plaça à Aix-la-Chapelle, par les ordres de Louis le Débonnaire. Au dixième siècle, la cathédrale de Winchester possédait un orgue de 400 tuyaux. Dom Bedos, Seidel, et les copistes après eux, ont donné de cet orgue et de celui de Magdebourg des descriptions si fantastiques que nous n'avons pu y ajouter foi; nous préférons d'autres textes qui établissent que généralement les orgues étaient de dimension convenable et qu'on en construisait beaucoup de petites, comme le témoigne ce passage du *Roman de la Rose*, au treizième siècle :

Orgues avaient bien maniables
A une main portables
Où il mesme souffle et touche,
Et chante à haute et pleine bouche,
Mottez à contre et à tenure.

On voit que cet instrument était assez commode pour l'accompagnement, puisque la même personne pouvait alimenter l'orgue de vent, faire parler les tuyaux au moyen de touches et chanter sa partie.

Le savant Gerbert, qui devint pape sous le nom de Sylvestre II, imagina des orgues à vapeur; c'est un fait qui semble difficile à croire pour un temps si reculé, et cependant les témoignages de Guillaume de Malmesbury et de Vincent de Beauvais sont formels. Le premier, qui avait vu un de ces orgues dans l'église de Reims, dit que « le souffle produit par la force de l'eau bouillante remplissait les cavités de l'instrument. » Le second donne, à propos de l'orgue de l'abbaye de Saint-Bertin, en Artois, une description analogue. Le fond de ces témoignages est parfaitement intelligible, si la clarté manque dans le détail : on peut supposer qu'un courant de vapeur était substitué au courant d'air ordinaire, ou bien que Gerbert faisait de la vapeur un moteur de soufflerie. A partir du treizième siècle, les orgues pneumatiques furent perfectionnées et se répandirent dans beaucoup d'églises. Prætorius cite un orgue, construit à Halberstad, vers 1359, par Nicolas Faber, et qui avait quatre claviers et des pédales. Le tuyau le plus grand donnait le *si* naturel et avait 31 pieds de hauteur. Cet orgue considérable était alimenté par 20 soufflets. Un autre facteur nommé Traxdorff construisit, en 1468, à Nuremberg, un orgue qui, indépendamment du clavier à mains, avait aussi un clavier de pédales d'une octave. Le premier jeu d'orgues de Paris fut dressé dans l'église de Saint-Séverin, sous le règne de Jean le Bon.

L'usage de l'*organum*, c'est-à-dire des sons simultanés formant ce qu'on appelait alors la *diaphonie*, amena l'addition de plusieurs jeux accordés à l'octave, à la quinte, à la tierce, etc., de sorte que chaque touche fit entendre un accord complet. Telle fut l'origine des jeux de mutation. Il existe dans l'église Notre-Dame d'Anvers un orgue construit par Philippe de Lannoy, en 1394, pour un couvent d'Augustins de la même ville; bien qu'on l'ait plusieurs fois réparé et complété, il fait encore aujourd'hui la base du clavier de récit. Dans cet orgue, on ne trouve pas d'abrégés, que, du reste, le petit nombre de jeux et le peu d'étendue de l'instrument ne rendaient pas nécessaires; les jeux étaient : l'*openfluit* (flûte ouverte de 4 pieds), le *dulcian* (bourdon de 4 sonnant le 8 pieds), l'*octave* (doublette de 2 pieds), le *rerefluit* (flûte de 6 pieds commençant à sol), le *quintadun* (flûte sonnant la quinte), le *sesquialter* (jeu composé de l'octave aiguë du cornet et d'une petite tierce), la

mixture (plein jeu de 3 tuyaux), et la *régale* (jeu d'anches avec de courts tuyaux de quelques pouces). En 1470, un Allemand nommé Bernhard, organiste à Venise, inventa, dit-on, le clavier de pédales, mais, en réalité, ne fit que l'étendre. Ce fut aussi dans le quinzième siècle qu'on ajouta les jeux de cromorne, de voix humaine, de hautbois, de basson, de trompette, et qu'on établit la mesure des 32, des 16, des 8, des 4 pieds pour les tuyaux. Les registres furent rendus indépendants les uns des autres, et distingués par des noms particuliers.

J'ai trouvé dans les archives départementales de la Haute-Garonne un cartulaire très-intéressant, qui renferme la donation faite en 1463, par Bernard du Rosier, archevêque de Toulouse, à l'église cathédrale de Saint-Étienne, de cinq orgues dont trois furent placées sur le jubé et les deux autres au-dessus de deux chapelles latérales. Ces instruments furent fondus dans l'incendie qui, en 1609, détruisit le jubé et le chœur. L'orgue le plus ancien qui existe aujourd'hui en France, est celui de Soliès-Ville (Var). Il remonte au quinzième siècle. Celui de Gonesse, près de Paris, porte la date de 1508; mais il ne reste plus que quelques tuyaux de la construction primitive. C'est au dix-septième siècle qu'on a commencé à donner aux orgues les proportions et la puissance de son, qui font de ces instruments des orchestres souvent trop bruyants, et à y introduire non-seulement dans la décoration extérieure du buffet des personnages qui jouaient de divers instruments, mais des jeux imitant la voix des animaux, le chant des oiseaux, le bruit de la grêle, le tonnerre, etc.

En 1684, un facteur allemand, Christian Fœrner, inventa la *balance pneumatique* pour régler la force du vent nécessaire à chaque tuyau, et donner aux différents registres leur véritable harmonie. L'architecte Claude Perrault songea le premier à rendre l'orgue expressif, et exprima son idée dans une note de sa traduction de Vitruve. En 1736, un facteur d'orgues français, Jean Moreau, construisit à Gouda un orgue où l'on pouvait enfler et diminuer le son au moyen de la pression des doigts. Gerber dit que Schrœter et Nordhausen, en 1740, et les frères Buron, à Angers, en 1769, trouvèrent des procédés pour rendre l'orgue expressif; mais ils ne les ont pas fait connaître. On doit de nouveaux essais à Stein, en 1772. A son tour, Sébastien Érard construisit, pour la reine Marie-Antoinette, un *piano organisé*, dans lequel les sons étaient expressifs par la pression du doigt sur la touche. En 1810, Grenié fit un petit orgue de chambre où l'expression résidait dans la disposition et l'action des soufflets subissant des pressions variables, système perfectionné depuis par Muller, son élève. Érard adopta un autre système d'expression dans lequel une pédale agissait sur deux claviers, et les doigts sur un troisième; l'orgue auquel il l'appliqua et qui fut construit par John Abbey pour la chapelle royale de France, fut brisé à la révolution de 1830. Bien que le goût des orgues expressives se soit répandu depuis, cette innovation a été loin d'être favorable à la conservation du caractère de la musique sacrée.

Elle fait perdre à l'orgue le calme, la majesté qui conviennent au style religieux, pour lui communiquer quelque chose de passionné et de mondain ; et d'ailleurs l'*expression* ne produit pas l'effet qu'on en attend dans les vastes édifices. Les facteurs anciens s'attachaient à faire parler les tuyaux librement dans leur timbre et leurs qualités respectives. Les facteurs modernes, perdant de vue le caractère de l'instrument et sa destination principale, ont fait de grands efforts pour dénaturer le timbre et l'effet des jeux. Tantôt ils ont disposé l'embouchure des tuyaux et réglé l'action du vent de telle sorte que, la vibration étant retardée d'une fraction de seconde, le son perd son émission naturelle, qu'il reproduit l'attaque des cordes par l'archet, et imite le violon, le violoncelle ou la contre-basse.

Tantôt, en soumettant cette émission à une forte pression de l'air, ils ont cherché à imiter le coup de langue faisant résonner le cor, la trompette et le cornet à pistons. Tantôt, par d'autres procédés, ils ont modifié le timbre des jeux, altéré leur sonorité naturelle et donné à un tuyau en bois le timbre d'un tuyau en métal, et au métal celui du bois. Ils ont cherché l'étrangeté, l'imprévu, l'originalité bizarre, et ils se sont applaudis des résultats obtenus ainsi, comme s'ils avaient fait merveille. Ce qu'on appelle la boîte d'expression, boîte disposée en jalousies s'ouvrant et se fermant à volonté au moyen d'une pédale, donne au son des jeux qui y sont renfermés une sonorité capricieuse, inégale, passionnée, dramatique, produisant des effets puérils d'éloignement et de rapprochement au lieu d'une musique sérieuse, toujours grave et digne du lieu saint où elle se fait entendre; on a obtenu ainsi des nuances perpétuelles rappelant les effets passionnés de la musique théâtrale. Toutes ces belles inventions, livrées la plupart du temps à des artistes médiocres, répandent sur l'ensemble des offices divins une fadeur languissante, et privent l'auditoire des salutaires influences de la musique religieuse auxquelles elles substituent des émotions profanes, mondaines, énervantes. Les arts doivent certainement s'adresser aux sens pour agir sur l'esprit et le cœur; mais c'est une raison de plus pour éviter toute exagération et n'affecter que la partie des sens la plus élevée et la plus voisine de l'âme elle-même. Or, les excès, les abus que nous signalons montrent qu'on a procédé tout autrement, et qu'on s'est arrêté le plus souvent à l'effet matériel et sensible.

Dans son état actuel, l'orgue est le plus considérable des instruments de musique, le plus puissant en sonorité, le plus complet par l'étendue de son diapason, puisqu'il embrasse huit octaves et demie. Il est à lui seul un concert d'instruments variés et résume tout un orchestre. C'est l'instrument harmonieux par excellence : *Organum*.

L'orgue se compose : 1° d'un grand nombre de tuyaux de différentes grandeurs, dont les uns sont faits en étain fin, d'autres avec un mélange d'étain et de plomb, d'autres en bois, et qui forment un certain nombre de *jeux*. Le plus grand tuyau peut avoir 32 pieds d'élévation ; le plus petit n'a que quelques centimètres. On désigne l'importance d'un orgue par la hauteur de son plus grand tuyau : On dit un trente-deux pieds, un seize pieds, un huit pieds.

2° De deux, trois, quatre ou cinq claviers à mains et superposés. Il y a toutefois un grand nombre de petites orgues qui n'ont qu'un seul clavier.

3° D'un clavier de pédales, dont les touches sont en bois, et que l'organiste fait mouvoir avec les pieds.

4° D'une soufflerie qui fournit le vent et le dirige dans des chambres d'air appelées sommiers, d'où il pénètre dans les tuyaux.

5° D'un mécanisme nommé abrégé qui met en communication le mouvement du clavier avec les soupapes des sommiers.

6° De règles mobiles en bois, percées de trous à distances égales du sommier, servant à ouvrir ou à fermer les différents jeux ou séries de tuyaux de l'orgue. On fait marcher les registres au moyen de tirants, tringles carrées ou rondes, placées à la portée de la main de l'organiste, et qu'il tire ou pousse, suivant qu'il veut ouvrir ou fermer le vent à telle ou telle série de jeux.

7° D'un mécanisme de pédales servant à accoupler les claviers et les jeux, à réunir sur tel clavier les jeux d'un autre clavier, à produire enfin des effets particuliers de sonorité.

L'orgue est enfermé dans un grand corps de menuiserie appelé *buffet*, qui est souvent divisé en deux parties, dont l'une, placée en avant et de plus petite dimension, a reçu le nom de *positif*.

Dans les orgues modernes, les claviers sont disposés sur une sorte de console devant l'orgue, à la place qu'occupait autrefois le positif, et les jeux affectés à cette partie de l'instrument sont renfermés dans le buffet.

Pour donner une idée de la composition d'un grand orgue et d'un orgue de chœur, j'ai fait choix, parmi les nombreux devis des orgues de cathédrales que j'ai eu la mission d'examiner et de recevoir à titre d'expert ou comme membre de la Commission des arts et édifices religieux au ministère des Cultes, de trois types remarquables qui ont fixé l'attention du public et des connaisseurs : en premier lieu, du grand orgue de la cathédrale de Rouen, construit par MM. Merklin et Schutze, dont les proportions ne dépassent pas les limites ordinaires, et qui est un des meilleurs instruments que possède notre pays; en second lieu, du grand orgue de Notre-Dame de Paris, construit par M. Cavaillé-Coll, dans lequel se trouvent réunis et comme accumulés tous les perfectionnements de l'art de la facture moderne, et qui, par le nombre de ses jeux et par la délicatesse d'exécution dans tous ses détails, est une œuvre d'art d'une grande importance; en troisième lieu, du grand orgue de chœur de la même cathédrale, dont j'ai arrêté les dispositions, de concert avec M. Viollet-le-Duc et le facteur M. Merklin, et qu'on s'accorde à considérer comme un de nos meilleurs instruments d'accompagnement.

GRAND ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE ROUEN.

1er CLAVIER, POSITIF ; 54 NOTES DE l'*ut* au *fa* :

1. Flûte de 8 pieds.
2. Flûte de 8 pieds, 42 notes.
3. Bourdon de 16 pieds.
4. Bourdon de 8 pieds.
5. Prestant de 4 pieds.
6. Nasard.
7. Doublette.
8. Kéraulophone.
9. Fourniture de 5 rangs de tuyaux.
10. Cymbale.
11. Cornet.
12. 1re trompette.
13. 2me trompette.
14. Cromorne.
15. Euphone de 8 pieds.
16. Clairon de 4 pieds.

2e CLAVIER, GRAND ORGUE ; 54 NOTES DE l'*ut* au *fa* :

1. Montre de 8 pieds.
2. Montre de 16 pieds.
3. Flûte de 8 pieds.
4. Dessus de flûte ; 37 tuyaux.
5. Bourdon de 16 pieds.
6. Bourdon de 8 pieds.
7. Prestant de 42 notes.
8. Gambe de 8 pieds.
9. Nasard.
10. Doublette.
11. Dessus de flûte ; 29 tuyaux.
12. Grosse fourniture.
13. Petite fourniture.
14. Cymbale.
15. 1re trompette.
16. 2me trompette.
17. 1er clairon.
18. 2me clairon.
19. Cornet.

3e CLAVIER, DIT CLAVIER DE BOMBARDE ; 54 NOTES DE l'*ut* au *fa* :

1. Trompette de 8 pieds.
2. Bombarde de 16 pieds.
3. Clairon de 4 pieds.
4. Cornet.

4e CLAVIER, RÉCIT EXPRESSIF ; 54 NOTES DE l'*ut* au *fa* :

1. Flûte harmonique de 8 pieds.
2. Flûte de 4 pieds.
3. Gambe de 8 pieds.
4. Bourdon de 8 pieds.
5. Prestant de 4 pieds.
6. Trompette harmonique.
7. Trompette de 16 pieds.
8. Cor anglais de 16 pieds.
9. Hautbois avec suite de basson.
10. Voix humaine.

CLAVIER DE PÉDALES : JEUX DE FOND ET D'ANCHES ; 27 NOTES DE l'*ut* au *ré* :

1. Sous-basse de 32 pieds.
2. Flûte de 16 pieds.
3. Flûte de 8 pieds.
4. Flûte de 4 pieds.
5. Bombarde de 32 pieds.
6. Bombarde de 16 pieds.
7. 1re trompette.
8. 2me trompette.
9. Clairon.

PÉDALES D'ACCOUPLEMENT ET DE COMBINAISON :

1re pédale : accouplement du 1er clavier.
2e pédale : appel des jeux du 2e clavier.
3e pédale : accouplement du 3e clavier.
4e pédale : accouplement du 4e clavier.
5e levier pneumatique sur le 3e clavier.
6e appel des jeux d'anches et de mutation sur le 2e clavier.
7e appel des jeux d'anches et de mutation sur le 3e clavier.
8e appel des jeux d'anches et de mutation sur le 4e clavier.
9e pédale pour les fonctions de la boîte expressive.
10e disposant le cl. de pédales en tirasse sur la basse du 2e cl.

Cet orgue se compose de 58 jeux formant ensemble 3,823 tuyaux.

GRAND ORGUE DE L'ÉGLISE MÉTROPOLITAINE NOTRE-DAME DE PARIS.

COMPOSITION DES JEUX, DES REGISTRES ET DES PÉDALES DE COMBINAISON.

CLAVIER DE PÉDALES OU PÉDALIER D'*UT* A *FA*, 30 NOTES.	PREMIER CLAVIER GRAND CHŒUR D'*UT* A *SOL*, 56 NOTES.	DEUXIÈME CLAVIER GRAND ORGUE D'*UT* A *SOL*, 56 NOTES.	TROISIÈME CLAVIER BOMBARDES D'*UT* A *SOL*, 56 NOTES.	QUATRIÈME CLAVIER POSITIF D'*UT* A *SOL*, 56 NOTES.	CINQUIÈME CLAVIER RÉCIT EXPRESSIF D'*UT* A *SOL*, 56 NOTES.
Jeux de Fond.	**Jeux de Fond.**	**Jeux de Fond.**	**Jeux de Fond.**	**Jeux de Fond.**	**Jeux de Fond.**
1 Principal-Basse.. 32	1 Principal..... 8	1 Violon-Basse..... 16	1 Principal-Basse... 16	1 Montre..... 16	1 Voix humaine.... 8
2 Contre-Basse..... 16	2 Prestant..... 4	2 Montre..... 8	2 Principal..... 8	2 Flûte harmonique. 8	2 Clarinette..... 8
3 Grosse Quinte.... 10 2/3	3 Bourdon..... 8	3 Bourdon..... 16	3 Sous-Basse..... 16	3 Bourdon..... 16	3 Basson-Hautbois . 8
4 Sous-Basse..... 16	4 Quinte..... 2 2/3	4 Flûte harmonique. 8	4 Flûte harmonique. 8	4 Solicional..... 8	4 Dulciana..... 4
5 Flûte..... 8	5 Doublette..... 2	5 Viole de Gambe... 8	5 Grosse Quinte.... 5 1/3	5 Prestant..... 4	5 Voix céleste..... 8
6 Grosse Tierce..... 6 2/5	6 Tierce..... 1 3/5	6 Prestant..... 4	6 Octave..... 4	6 Unda maris..... 8	6 Quintaton..... 8
7 Violoncelle..... 8	7 Larigot..... 1 1/3	7 Bourdon..... 8	**Jeux de Combinaison.**	7 Bourdon..... 8	7 Viole de Gambe.. 8
8 Octave..... 4	8 Septième..... 1 1/7	**Jeux de Combinaison.**	7 Grosse Tierce..... 3 1/5	**Jeux de Combinaison.**	8 Quintaton..... 16
Jeux de Combinaison.	9 Piccolo..... 1	8 Octave..... 4	8 Quinte..... 2 2/3	8 Flûte douce..... 4	**Jeux de Combinaison.**
9 Quinte..... 5 1/3	**Jeux de Combinaison.**	9 Doublette..... 2	9 Septième..... 2 2/7	9 Doublette..... 2	9 Flûte harmonique. 8
10 Septième..... 4 4/7	10 Tuba magna..... 16	10 Fourniture..... 2 à 5 r.	10 Doublette..... 2	10 Piccolo..... 1	10 Flûte octaviante.. 4
11 Contre-Bombarde. 32	11 Trompette..... 8	11 Cymbale..... 2 à 5 r.	11 Cornet..... 2 à 5 r.	11 Plein jeu..... 3 à 6 r.	11 Quinte..... 2 2/3
12 Bombarde..... 16	12 Clairon..... 4	12 Basson..... 16	12 Bombarde..... 16	12 Clarinette-Basse.. 16	12 Octavin..... 2
13 Trompette..... 8	**RÉSUMÉ DE L'ORGUE**	13 Basson-Hautbois.. 8	13 Trompette..... 8	13 Cromorne..... 8	13 Cornet..... 3 à 5 r.
14 Basson..... 16		14 Clairon..... 4	14 Clairon..... 4	14 Clarinette aiguë.. 4	14 Bombarde..... 16
15 Basson..... 8					15 Trompette..... 8
16 Clairon..... 4					16 Clairon..... 4

Cinq claviers et un pédalier, 110 registres, 86 jeux, 22 pédales de combinaison; environ 6,000 tuyaux. — La soufflerie contient 25,000 litres d'air comprimé; elle est alimentée par six paires de pompes fournissant 600 litres d'air par seconde.

REGISTRES DE COMBINAISON.	PÉDALES D'ACCOUPLEMENT ET DE COMBINAISON				REGISTRES DE COMBINAISON.
	ANCHES ET TIRASSES DU PÉDALIER.	ACCOUPLEMENTS D'OCTAVES GRAVES.	APPEL DES JEUX DE COMBINAISON.	ACCOUPLEMENTS SUR LE 1er CLAV. COLLECTIF	
1 Grand Chœur.	19 Anches Pédales.	14 Récit expressif.	8 Tutti collectif.	1 Expression.	1 Grand Chœur.
2 Grand Orgue.	20 Tirasse Grand Orgue.	15 Positif.	9 Récit expressif.	2 Tremolo.	2 Grand Orgue.
3 Bombardes.	21 Tirasse Grand Chœur.	16 Bombardes.	10 Positif.	3 Récit expressif.	3 Bombardes.
4 Positif.	22 Effets d'orage.	17 Grand Orgue.	11 Bombardes.	4 Positif.	4 Positif.
5 Récit expressif.		18 Grand Chœur.	12 Grand Orgue.	5 Bombardes.	5 Récit expressif.
6 Pédales.			13 Grand Chœur.	6 Grand Orgue.	6 Pédales.
7 Sonnette.				7 Grand Chœur.	7 Sonnette.

ORGUE DE CHŒUR DE NOTRE-DAME DE PARIS.

1er CLAVIER, GRAND ORGUE; 54 NOTES.

Jeux de fond.

1. Montre de 8 pieds.
2. Bourdon de 8 pieds.
3. Salicional de 8 pieds.
4. Viola di gamba de 8 pieds.
5. Prestant de 4 pieds.
6. Flûte harmonique de 4 pieds.
7. Bourdon de 16 pieds.

Jeux de combinaison.

8. Octavin de 2 pieds.
9. Trompette de 8 pieds; dessus harmoniques.
10. Clairon de 4 pieds.

2e CLAVIER, RÉCIT EXPRESSIF; 54 NOTES.

1. Flûte de 8 pieds.
2. Voix céleste de 8 pieds.
3. Flûte harmonique de 4 pieds.
4. Bourdon de 8 pieds.

Jeux de combinaison.

5. Clarinette de 8 pieds.
6. Hautbois et basson.

CLAVIER DE PÉDALES SÉPARÉES.

1. Sous-basse de 16 pieds, 25 notes.

PÉDALES D'ACCOUPLEMENT ET DE COMBINAISON.

1. Réunion du clavier du grand orgue à celui des pédales.
2. Réunion de la basse du récit à celle des pédales.
3. Réunion de la basse du récit au grand orgue.
4. Introduction des jeux de combinaison au grand orgue.
5. Introduction des jeux de combinaison du récit.
6. Tremolo.
7 Expression.

Dans cet orgue, on a donné aux jeux graves une certaine prédominance sur les jeux aigus. Les jeux de 8 pieds sont au nombre de dix : ajoutés au bourdon de 16 pieds, ils forment une sonorité puissante que les autres jeux de quatre pieds et l'octavin de deux pieds éclaircissent sans lui faire perdre sa gravité. En outre, on a prolongé la basse du clavier de récit jusqu'à la note la plus grave du grand orgue. L'addition de ces douze notes à la basse contribue à l'effet produit par cet instrument dans le chœur de Notre-Dame. La plupart des claviers de récit n'ont que quarante-deux notes. L'ancien orgue n'en avait même que trente-sept. J'ajouterai que, grâce à une ingénieuse transmission des mouvements qui s'opère sous la double rangée des stalles et dans l'épaisseur du mur de clôture du chœur, la partie sonore de l'instrument résonne à une grande hauteur, et que l'accompagnement des voix se répand dans toutes les parties du vaste édifice sans que MM. les Chanoines soient incommodés du voisinage de l'orgue. Une telle disposition était d'une grande opportunité dans le chœur d'une cathédrale où l'office canonial est chanté chaque jour.

Je citerai, parmi les orgues les plus considérables, celui de l'église Saint-Eustache, à Paris, qui compte 90 jeux ; celui de Saint-Michel, à Hambourg, 88 jeux; celui de Sainte-Marie, à Francfort-sur-le-Mein, 84 jeux; celui de Saint-Denis, près de Paris, 71 jeux; les orgues de Sainte-Élisabeth, à Breslau ; de Saint-Sulpice, à Paris ; de Saint-Paul, de Londres ; de Saint-Étienne, à Caen ; des cathédrales de Beauvais et de Fribourg ; du temple protestant de Strasbourg ; de Harlem, en Hollande, de Birmingham, de Bâle, etc.

L'orgue expressif est un orgue sans tuyaux, à clavier et à anches libres, dont les sons peuvent varier d'intensité selon la pression de l'air. *Harmonium, Melodium,* sont différents noms sous les-

quels on désigne l'orgue expressif. Il tire son origine du jeu de *régale*, le plus ancien des jeux à anches de l'orgue. Ce jeu, formé d'anches battantes montées sur leur pied et sans tuyaux, était autrefois très-estimé; c'est pourquoi il reçut le nom de *régale* ou *jeu royal*. Les dimensions de l'orgue expressif se réduisent, en largeur, à l'étendue du clavier, et, en hauteur, à celle d'une table ordinaire. Il se compose de lames ou languettes métalliques mises en vibration par une soufflerie qu'on fait agir avec les pieds.

Le petit instrument appelé *guimbarde* donne une idée exacte de l'action du vent sur l'anche libre. Ce fut en 1810 que Grenié imagina des jeux d'orgues à anches libres. On en fabriqua aussi en Allemagne sous les noms de Physharmonica, Ælodium, etc. M. Cavaillé-Coll y ajouta quelques perfectionnements et en fit le *Poikilorgue*. D'une autre forme donnée à cet instrument résultèrent l'*Harmonica* et l'*Accordéon* qui, perfectionnés à leur tour, donnèrent le *Concertina*, l'*Organino* et enfin l'*Orgue expressif*, l'*Harmonium*, le *Mélodium*. On applique à l'orgue expressif le système des registres employés dans les orgues à tuyaux. Ces registres font parler des jeux de timbres différents. Les timbres principaux de l'orgue expressif sont le bourdon, la clarinette, le basson, le hautbois, la flûte, le clairon, le violoncelle, la musette, le fifre, la voix céleste. Ces jeux peuvent être réunis au moyen d'un mécanisme et forment alors une sorte d'orchestre. Le vent faisant vibrer la lame métallique trop lentement pour pouvoir exécuter les morceaux de musique dans un mouvement rapide, M. Martin, de Provins, introduisit dans cet orgue des marteaux qui, frappant sur les languettes, les font parler instantanément : ce système porte le nom de *percussion*. Un registre spécial, appelé *expression*, a pour objet de rendre plus sensible la pression des pieds sur les pédales de la soufflerie. La dépense d'air étant plus considérable pour les basses que pour les dessus, pour les jeux donnant l'intonation de 16 et de 8 pieds, par exemple, que pour ceux qui correspondent aux jeux de 4 pieds de l'orgue à tuyaux, l'organiste doit ralentir ou activer le mouvement des soufflets dans la proportion du nombre de jeux qu'il emploie et de la gravité relative de ces jeux. Les facteurs qui ont le plus contribué aux développements de l'orgue à anches libres ou expressif sont Grenié, Fourneaux, Martin de Provins, Cavaillé-Coll, Stein, Alexandre père et fils, Merklin, Debain et Mustel.

Les facteurs de grands orgues les plus connus depuis le seizième siècle ont été Antegnati, Azzolino della Ciaja, Joseph Serassi, Schmidt, Fréd. Krebs, Silbermann, les Wagner, Gabler, Hildebrand, Aloys Mooser, Moucherel, Micols, Isnard, Cochu, Thierry, Lépine, Dallery père, Clicquot, John Abbey, Lincoln, Green, Harris, Bevington, Robson, Daublaine, Callinet, Ducroquet, Stein. Parmi nos contemporains, il faut citer MM. Cavaillé-Coll, Hill, Kalker, Merklin, Schutze, Dallery fils, Stoltz, Barker, Vernscheider, Henry, Fermis, etc.

Il me semble juste de terminer ce premier chapitre de ma méthode d'orgue, en rappelant aussi les noms de plusieurs organistes célèbres qui ont, de leur temps, exercé par leurs talents une influence heureuse sur les destinées de l'art religieux, et dont quelques-uns ont laissé des ouvrages dans lesquels j'ai puisé la connaissance des choses que je m'efforce de transmettre à mon tour à une nouvelle génération. Puisse celle-ci être plus heureuse et plus favorisée que celle à laquelle j'appartiens! Ou, si elle est appelée aussi à subir de douloureuses épreuves, puisse-t-elle trouver dans la culture de l'art religieux et en particulier de la musique sacrée les consolations et l'apaisement que j'y ai souvent puisés moi-même!

Les organistes dont les noms restent ou resteront associés à l'histoire de l'orgue, et parmi eux figurent ceux des plus grands maîtres, sont :

Au quatorzième siècle, Francesco Landino, surnommé *il Cieco* (l'aveugle), Squarcialupi; au quinzième siècle, Hofhaimer; au seizième, Corteccia, Alexandre Milleville, Claude Merulo, André Gabrieli, John Bull, Frescobaldi; au dix-septième, Champion, Couperin (François), Le Bègue, Nivers, Raison, Froberger, Buxtehude; au dix-huitième, Sébastien Bach et Emmanuel Bach, Haendel, Daquin, Balbastre, Marchand, Rameau, Haydn, Mozart, Vogler, Eberlin, Albrechtsberger, Knecht, Beauvarlet-Charpentier, Séjan père, Méhul; au dix-neuvième, Rink, Neukomm, Fétis, Séjan fils, Danjou, Hess (de Breslau), Fessy, Boély, Benoist, Lefébure-Wély, Moncouteau, Lemmens et Guilmant.